



Cine Documental y Genocidio: hacia un abordaje integral

*Documentary Cinema and
Genocide: towards an
integral approach*



Lior Zylberman¹

¹ Investigador del CONICET y del Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Profesor Titular de Sociología, carrera de Diseño de Imagen y Sonido, FADU-UBA. Actualmente lleva adelante un proyecto de investigación sobre la representación de los genocidios en el cine documental. E-mail: liorzylberman@yahoo.com.ar

Resumen: concepto acuñado por Raphael Lemkin en 1944, al genocidio se lo considera el crimen de los crímenes, en esa dirección, el cine documental ha ocupado un rol preponderante para conocer y testimoniar sobre los diversos casos. Este trabajo es un avance de una investigación mayor y se propone introducir una perspectiva multidisciplinaria que recoja y ponga en diálogo los principales aportes de los estudios sobre genocidio y los estudios sobre cine documental. Se propone así generar una sistematización de los diversos abordajes para los diferentes casos con el objetivo de pensar motivos recurrentes en la representación de estos y funciones retóricas-estéticas de los documentales sobre genocidios.

Palabras clave: cine documental; genocidio; motivos; funciones.

Abstract: a concept coined by Raphael Lemkin in 1944, genocide is considered the crime of crimes, in that direction documentary cinema, has played a preponderant role to know and testify about the various cases. This article is an advance of a larger investigation and it is proposed to introduce a multidisciplinary perspective that gathers and brings together the main contributions of genocide studies and documentary film studies. It is proposed to generate a systematization of the different approaches for the different cases with the objective to think recurrent motives in the representation of the cases, and rhetorical-aesthetic functions of the documentaries on genocides.

Keywords: documentary cinema; genocide; motives; functions.

Introducción

El siguiente trabajo se desprende de una investigación en curso y antes pretende presentar las conclusiones provisorias que ofrecer resultados definitivos. Nuestra investigación tiene como objetivo estudiar la representación del genocidio en el cine documental y esta presentación es una primera aproximación a algunas categorías que proponemos para pensar las estrategias de representación del genocidio que los diversos títulos documentales han llevado adelante.

Los debates y algunos de los problemas que presentamos aquí no son nuevos, ni siquiera al momento de pensar la representación del genocidio. Si tomamos en consideración las propias reflexiones de Raphael Lemkin, el jurista que acuñó el término «genocidio», este nuevo concepto que surgía para nombrar un fenómeno viejo; por lo tanto, al pensar la representación del genocidio, podemos colocarlo en una larga tradición que ha indagado formas de representar la violencia y, sobre todo, hechos de violencia en masa.

El Holocausto, el genocidio judío, significó una ruptura en múltiples aspectos, desde históricos y sociales hasta artísticos y visuales. Sin embargo, no se debe perder de vista que en décadas previas, durante las matanzas de los armenios por parte del Imperio Otomano, se llevaron adelante diversas estrategias de representación de este suceso, tanto mientras ocurría como inmediatamente después. El film *Ravished Armenia* (1918), de Oscar Apfel, por ejemplo, fue una película de ficción fomentada por el American Committee for Armenian and Syrian Relief con el objetivo de concientizar y recaudar fondos para ayudar a los sobrevivientes. Basada en las memorias de la sobreviviente Aurora Mardigian, quien también fue la protagonista, esta película podría ser considerada como la primera película sobre un genocidio; en términos genealógicos, allí está el punto cero de la relación entre cine y genocidio.

Fueron las «atrocidades nazi» —tal como fue denominado el hecho en los momentos de la liberación de los campos— las que marcaron cambio en la cultura visual occidental, teniendo al Holocausto como lugar central. Este caso fue estableciendo diversos modelos de representación que se expandieron hacia otros casos que, con el tiempo, parecieron conducir hacia un paradigma; tal es así que, como afirman algunos autores, hoy existe un «imaginario genocida» fundado y construido a partir de ciertas imágenes icónicas y simbólicas del Holocausto (TORCHIN, 2007). Emular dichas imágenes parecería autorizar a otros casos como genocidio y, a su vez, imágenes similares a aquellas permitirían comprender a otros

casos como genocidio. Asimismo, este imaginario parecería establecer lo que es un genocidio y, en el caso de que no se presentaran determinadas imágenes (como la pila de cadáveres), haría con que este no se reconociera como tal.

Lo cierto es que el debate en torno a la representación del Holocausto dividió las perspectivas en dos grandes posturas: quienes sostenían la factibilidad de su representación y quienes sostenían su imposibilidad debido a la diferencia fenomenológica del propio Holocausto. Sin embargo, a principios del siglo XXI la posición que sostenía la imposibilidad parecía entrar en crisis; no porque el debate estuviera «resuelto» sino porque, al menos en el cine documental, emergieron nuevas estrategias y problemáticas.

La pregunta inicial, entonces, es la siguiente: ¿para estudiar la representación del genocidio en el cine documental debemos detenernos a pensar las problemáticas planteadas para el Holocausto? ¿Es este caso un límite que no permite estudiar otros casos o deben pensarse categorías específicas para el Holocausto y otras para los otros casos? (MOSES, 2004). Al revisar la extensa bibliografía sobre el tema, encontramos un gran número de títulos dedicados al Holocausto, por sobre todos los temas, y en menor medida, incluso nula, a los genocidios de Ruanda, Camboya o a la última dictadura militar argentina, por citar algunos. En los últimos años, a partir de la polémica suscitada por los films de Johsua Oppenheimer sobre el genocidio en Indonesia durante la década de 1960 —*The Act of Killing* (2012) y *The Look of Silence* (2014)— se generaron acalorados debates en torno a estos y a los problemas que suscitaban las técnicas utilizadas por el director². En compilaciones se han abordado estos y otros casos, y en los últimos años se han publicado títulos que tratan de abordar la problemática desde una perspectiva que une «cine y genocidio» (FRIEDMAN; HEWITT, 2017; WILSON; CROWDER-TARABORRELLI, 2012). Si bien todas esas obras representan un gran aporte al campo de investigación, destinan un capítulo a un caso y a una película en particular antes que esgrimir una perspectiva general y global.

A partir de lo expuesto, surge así uno de los interrogantes primordiales del proyecto: ¿cómo estudiar la representación del genocidio en el cine en cuanto fenómeno social? ¿Cómo estudiar la representación del genocidio? ¿Cómo pensar el cine, y en esta ocasión de forma más específica, el cine documental y el genocidio? ¿Cómo puede el cine documental conciliar sus deseos de verdad y de expresión al tratar el genocidio como tema? ¿Acaso los mismos problemas que surgen para representar el Holocausto han sido los mismos para representar el genocidio ruandés,

² Véase, por ejemplo, el dossier especial que le dedicó *Film Quarterly* en su volumen 67, número 2 de 2013.

por mencionar otro caso? A su vez, ¿qué podemos aprender de las estrategias de representación de este sobre aquel?

Genocidio

Desde una perspectiva sociológica, entendemos el genocidio como una práctica social, una «tecnología de poder cuyo objetivo radica en la destrucción de las relaciones sociales de autonomía y cooperación y de la identidad de una sociedad, por medio del aniquilamiento de una fracción relevante [...] de dicha sociedad y del uso del terror para el establecimiento de nuevas relaciones sociales y modelos identitarios» (FEIERSTEIN, 2007, p. 83). Los aportes de la sociología del genocidio permiten concebir este fenómeno como un proceso y no como algo que ocurre de forma espontánea. Siguiendo algunos postulados de Norbert Elias, Christopher Powell comprende que el genocidio es una relación de identidad-diferencia (*identity-difference*) de violenta obliteración; el autor canadiense lo comprende de ese modo ya que resalta que es nodal entender al genocidio tanto como una relación cuanto como un proceso, y opta por el término obliteración ya que este se refiere a anular pero también a borrar, a no dejar rastros. Esta obliteración funciona no solo objetivamente, sino también subjetivamente ya que «el genocidio no solo destruye la red figurativa del grupo de víctimas sino que también elimina las huellas de esta red de la experiencia del mundo de los perpetradores» (POWELL, 2011, p. 84).

En los últimos años ha habido un creciente interés y una aceptación mayor (aunque a veces, y en ciertos ámbitos, sigue siendo un terreno ríspido) a estudiar las representaciones de los genocidios como parte integral de ese campo de estudios. Es decir, no solo pensar su dimensión y análisis histórico, político, sociológico, etc., sino también sus formas de representarlo artística y visualmente (HIRSCH, 2012; TORCHIN, 2012), a pensar también las formas simbólicas, imaginarias e imaginales de abordarlos. Asimismo, en una cultura que se ha vuelto cada vez más audiovisual, el lugar de las imágenes para el conocimiento de estos sucesos ocupa un lugar fundamental, ya sea para su enseñanza, ya sea para la propia toma de conciencia sobre el hecho.

En ese sentido, el cine documental desempeña un rol fundamental en el conocimiento de los genocidios ya que este ha tenido una tarea por lo menos triple: funcionar como evidencia, colaborar para la difusión masiva de los casos, y formar, consolidar y servir de soporte a imaginarios colectivos en torno a los genocidios. En esa dirección, Bill Nichols identifica el papel «judicial e histórico» del documental y su utilidad en el abordaje de las acciones pasadas para recopilar un cuadro veraz de los acontecimientos; al igual que los hombres de ley, el documental «mira hacia el

pasado y plantea preguntas en torno a “¿qué pasó realmente?”. Estas son cuestiones de datos e interpretación, donde la culpabilidad o la inocencia está en juego en relación con la ley y la verdad y la mentira en relación con la historia» (NICHOLS, 2001, p. 70). En cuanto discurso, el cine documental también toma elementos de «la retórica judicial como de la retórica deliberativa» en que «las cuestiones públicas de la moral y la tradición, el valor y la creencia se ponen a prueba» (NICHOLS, 2001, p. 70).

Cine Documental

El cine documental surge como oposición al de ficción, pero no necesariamente como una forma radicalmente opuesta. Ficción y no ficción comparten los recursos de la sintaxis cinematográfica desde sus primeras producciones y no es por esa vía que hay que buscar las diferencias. Siguiendo a Carl Plantinga, el documental es una representación de veracidad expresa, «las obras de no-ficción van más allá de un mero discurso, tratan sobre algo y hacen afirmaciones y aserciones sobre la realidad extrafílmica» (PLANTINGA, 1997, p. 43). En ese sentido, el documental aún conserva una relación particular con la verdad y el mundo histórico; de hecho, esta modalidad sigue siendo asociada a «lo serio», a lo «verdadero», a lo «objetivo» en el mundo de la vida cotidiana. Asimismo, el cine documental es asociado a lo sobrio y se ha transformado, en palabras de Nichols, en uno de los «discursos de la sobriedad» junto a (aunque como un jugador menor) discursos tales como la ciencia, la economía, la política, la educación y las leyes (NICHOLS, 1997, p. 32). Sin embargo, el cine documental es también el espacio de un cine abierto a la experimentación y al ensayo artístico, como lo prueban algunas producciones de la década de 1920 como las de Joris Ivens o Paul Strand, o incluso títulos más recientes que ponen a prueba la definición misma de cine documental como *Waltz with Bashir* (2008), de Ari Folman.

Siguiendo a Elizabeth Cowie, el documental, al presentar las imágenes y los sonidos de la realidad, le permite a esta «hablar» mientras «habla sobre» ella. Así, cumple el deseo que inauguró la cinematografía: el de conocer la realidad a través de sus imágenes y sus sonidos, es decir —en sentido figurado— permitirle «hablar por sí misma». Al registrar la realidad, sin embargo, Cowie señala que la fotografía y el cine se inclinan hacia dos deseos distintos y aparentemente contradictorios generando así una tensión irresoluble. Por una parte, el deseo de la realidad «atrapada y revisable» para un análisis racional y científico, disponible para el conocimiento: «el ojo de la cámara funciona aquí no solo como una visión total, capaz de abarcarlo todo, sino también como una prótesis, una ayuda y un suplemento para nuestra visión, por la cual nos muestran una realidad que nuestro propio aparato perceptual humano

no puede percibir». Por otra parte, un deseo ligado al de una realidad simbólica o social ordenada y «producida como un significado por el cual el observado puede ser integrado, a través de un discurso de reconocimiento y clasificación, en un campo de conocimiento, poder y técnicas densamente constituido» (COWIE, 2011, p. 2).

Documental y genocidio

A partir de lo dicho hasta ahora, proponemos trazar una línea recta imaginaria donde en un polo se ubicaría el documental como deseo de verdad y en el otro el deseo de expresión, generando estos dos polos una tensión irresoluble entre sí, pero que a la vez son inseparables, ya que cada extremo posee a su vez componentes del otro. Por una parte, resultaría interesante para pensar y observar cómo el cine documental ha sido siempre receptivo a cambios estéticos y de modalidades, a pesar de posibles disputas y discusiones, nunca se ha cerrado en forma imperativa a un modo único y particular. Por otra parte, resulta sugerente pensar cómo la representación del genocidio en el cine documental ha oscilado por toda esa recta. La propia pregunta en torno a la representación del genocidio ha tensionado y a la vez generado nuevas expresiones y formas documentales permitiéndonos pensar que esta relación no resulta marginal ni menor, sino que sigue siendo uno de los tópicos que lleva al cine documental a transitar sus límites y posibilidades una y otra vez. En un polo, entonces, se encontraría el documental asociado a la evidencia, tanto el registro de imágenes de los hechos cuando estos acontecían como su exhibición para dar prueba de lo sucedido, suelen ser «las imágenes de los liberadores», pero también son imágenes de los perpetradores o de testigos (*bystanders*), como el fusilamiento en Liepaja durante el avance de los Einsatzgruppen nazis en 1942, registrado por Reinhard Wiener, o el asesinato a machetazos en una barricada en Ruanda en 1994, registrado por Nick Hughes, o de los fotoperiodistas que «descienden al infierno» al finalizar el exterminio. Aquí se presentan datos, se dice «esto tuvo lugar», el documento —el registro visual— se vuelve documental, el testimonio es la imagen en sí misma y en esta instancia no hay lugar para respuestas: es el horror en su máxima expresión. Cerca de ese polo también se encuentran las películas de «concientización», documentales que buscan movilizar y generar una toma de conciencia por parte del espectador de lo que acontece. En un siguiente lugar se ubica el deseo de narrar, de historizar, de establecer causas y consecuencias, los documentales exponen la historia, hacen uso del archivo creado a partir de la evidencia visual y en su uso se inicia una ruptura en la relación entre la evidencia y el documento: las imágenes, antes que ofrecer prueba, ilustran la narración, y sus fuentes de origen son múltiples, desde películas de propaganda realizadas por

los perpetradores hasta las filmaciones de los liberadores o de las víctimas. Para narrar las historias, también se recurre a entrevistas, contando así, al menos, con tres tipos de participaciones: los «expertos», que brindan una perspectiva, una voz, formal, con una verdad epistemológica que no da lugar a refutación; el testigo-observador, que, antes que un análisis crítico, da su versión de lo que vio; y el testimonio de la víctima-sobreviviente, que puede resumir su posición a la noción ricoureana de «yo estuve ahí» (RICOEUR, 1983). Estos testimonios no se dan en un contexto judicial, sino que es la cámara la que los crea y los hace posibles, por eso podemos meditar aquí en torno a la manera en que la cámara se constituye como un agente de escucha en la instancia de toma de testimonio-entrevista.

A mitad de la recta, entre ambos polos, se encuentran aquellas producciones que exploran las ruinas, las huellas, en el presente: creando su propio archivo visual sobre el hecho pasado desde el presente. En el otro polo se encuentra, finalmente, lo expresivo. En dicho lugar no se busca narrar la historia en términos generales, sino en términos más particulares, a través de historias personales o familiares. No se buscan pruebas en las imágenes, sino que se apela al archivo familiar, creando una tensión entre la historia pública y la privada-personal. Incluso, si esas imágenes no existen o no se pueden encontrar, son creadas: en ocasiones prima así la alegoría y lo simbólico antes que lo evidencial. No es casual que este polo haya sido transitado por realizadores que, o bien sobrevivieron a regímenes genocidas, o bien son descendientes directos de estos, utilizando al documental como herramienta para la catarsis personal o para abrir la «cripta familiar», para develar un secreto (ABRAHAM; TOROK, 2005). En este polo, finalmente, no se busca *la* verdad, sino *una* verdad. En este recorrido esquemático, sostenemos que el polo expresivo explora las consecuencias de los genocidios —sobre todo en los ámbitos familiares—, las formas sociales de recuerdo como las tensiones memorialísticas más íntimas, mientras que las otras tendencias buscan dar cuenta de las causas históricas, cronologías y características de los crímenes.

Motivos y funciones

Nuestra propuesta conceptual se sostiene en dos autores ya canónicos en el campo de los estudios sobre cine documental: Carl Plantinga y Michael Renov. Mientras que del primero seguimos algunas de sus ideas en torno al cine de no ficción y su propuesta retórica; del segundo tomaremos su idea de funciones. De este modo, Renov ha sugerido que en los documentales se hacen presentes cuatro funciones movidas por el deseo, impulsos que estimulan el discurso documental. Estas funciones «retóricas/estéticas atribuibles a la práctica documental no pretenden ser exclusivas o herméticas;

la fricción, la superposición —incluso la mutua determinación — perceptible entre ellas prueban la riqueza y variabilidad histórica de las formas de no-ficción en las artes visuales» (RENOV, 1993, p. 21). Las funciones que Renov desarrolló son: registrar, mostrar o preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar; expresar.

Retomando las ideas bosquejadas por este autor, nuestra intención consiste en pensar dos ejes que actúan en simultáneo, ambos ejes permitirán ordenar y clasificar las diversas estrategias de representación de los genocidios, llevar adelante estudios comparativos y analizar qué interpretaciones sobre los hechos producen estos films. No es nuestra intención encontrar una «esencia» en la representación de los genocidios, pero sí ciertas estructuras o tendencias sobre las que se montan los films. No comprendemos estas estructuras-funciones de forma rígida, sino como flexibles y adaptables. Creemos, ante todo, que estamos ante un determinado fenómeno que ha producido comportamientos y reacciones similares a lo largo de la historia, siendo cada caso único, pero a la vez similar a otros.

Un primer eje, entonces, será llamado M. En este se encuentran los Motivos o Topos temáticos (motivos o configuraciones estables de varios motivos que son usados con cierta frecuencia), en los que se concentran las narrativas de los documentales. A este eje hemos llegado tras una primera exploración de los diversos títulos, arribando a la conclusión provisoria de que todos los documentales se refieren, en última instancia, a estos, ya sea de forma individual o en su conjunto. Asimismo, para este eje, tomamos como base algunas herramientas teóricas desarrolladas por los diversos investigadores sobre genocidio y que además son parte de las discusiones nodales de este campo.

Un primer motivo o topo es «el elemento humano» (ALVAREZ, 2001, p. 18-27). Comúnmente se entiende este motivo desde la ya clásica distinción esbozada por Raul Hilberg: víctimas, perpetradores, *bystanders*. Esta tríada funciona como un tipo ideal que ha permitido reparar en los diversos actores que intervienen en un genocidio, pero como contrapartida ha sido criticado por pensar tanto en las víctimas como en los *bystanders* como actores sin acción. Con todo, para este estudio, tomamos esta tríada comprendiéndola de forma compleja y con matices; es decir, estos tres tipos ideales se caracterizarán por tener acciones y reacciones. Las víctimas no serán meros sujetos pasivos, sino que llevarán adelante estrategias de resistencia y los perpetradores no serán vistos de forma inhumana o diabólica, sino como actores que llevan adelante diversas acciones de exterminio de determinado grupo, motivados por múltiples razones. De forma similar veremos cómo se construye el lugar del *bystander*, cómo se caracteriza y cómo se interpreta el conocimiento (o la falta de) sobre los hechos. Este topo o motivo permitirá focalizar tanto en los actores que se presentan en los documentales como

también meditar sobre cómo son representados, revelando que existe una tendencia a mostrar a la víctima y al perpetrador como absolutos: «pura bondad» contra «pura maldad», sometiendo en ocasiones la complejidad histórica a un proceso dual y binario. Con ello, resulta importante destacar que la figura central en el imaginario genocida, la voz autorizada, ha sido la de la víctima o, en todo caso, la del experto, lo que lleva a rechazar, a minimizar la voz del perpetrador, o a reducirla a la idea de mal absoluto; por eso *The Act of Killing* (2012), de Joshua Oppenheimer, causó tanta polémica, ya que supuso un cambio radical del paradigma³.

Un segundo motivo o topo dentro de este eje se remite a los espacios. Por espacios, entenderemos los lugares físicos donde se llevan adelante los procesos de exterminio, percibiendo dicho proceso como secuestro o deportación, diversas formas de tortura y el exterminio de los cuerpos. Quizá el campo de concentración sea el espacio al que se remite el imaginario genocida; sin embargo, al pensar la representación del genocidio debemos ampliar las fronteras espaciales a fin de comprender los diversos espacios donde puede llevarse adelante la *conditio inhumana*. Por otro lado, es menester también comprender y dar cuenta de la relación entre espacio, poder y terror. En esa senda, el lugar de exterminio no solo produce muerte, sino también terror tanto en el interior del sitio como hacia su exterior. Por lo tanto, al estudiar los espacios como motivo en los documentales será preciso reparar en esta relación entre terror y muerte y entre interior y exterior.

El tercer motivo se concentra en las metodologías de exterminio. A pesar de que el imaginario genocida remite a las cámaras de gas nazis, lo cierto es que cada régimen genocida puso en funcionamiento diversas estrategias de aniquilamiento para exterminar al que consideraba su enemigo. Referirse entonces a la metodología asesina resulta ser uno de los motivos recurrentes en la representación del genocidio.

El segundo eje, que se inspira en las funciones pensadas por Renov será denominado F. En dicho eje se dará cuenta de las funciones retóricas poéticas del cine documental para representar el genocidio. Estas funciones no son exclusivas, sino que un título puede responder a diversas funciones; de este modo, antes de pensar que un documental posee una única y excluyente función, sugeriremos que las estrategias retóricas de cada producción apelan hacia una o varias funciones, dirigiéndose así hacia cierta tendencia. Las funciones que serán enumeradas a continuación no

³ Esto no implica que no haya habido previamente otros documentales que presentaran de forma compleja a los perpetradores. Basta con ver films como *The Memory of Justice* (1976) de Marcel Ophuls, *The Nazis: A Warning from History* (1997) de Laurence Rees, *Escadrons de la mort: L'école française* (2003), de Marie-Monique Robin, por mencionar algunos.

corresponden a una cronología histórica o de importancia particular, sino que son, ante todo, clasificaciones. Por otro lado, las funciones también ponen en tensión los deseos del documental, ya que estas, como se verá, también oscilarán entre la verdad y la expresión, entre la evidencia y la experimentación.

Narrar. Esa función se caracteriza por narrar los sucesos históricos del genocidio, podemos pensar en *Genocide* (1982), de Arnold Schwartzman⁴, la serie para televisión *The World at War* (1973), *Ghosts of Rwanda* (2004), de Greg Barker⁵, *La República Perdida II* (1986), de Miguel Pérez⁶, *Chronicle of a Genocide Foretold* (1996), de Danièle Lacourse e Yvan Patry⁷, *Auschwitz: The Nazis and the 'Final Solution'* (2005), de Laurence Rees⁸, *Armenian Genocide* (2006), de Andrew Goldberg⁹. Se caracteriza por ofrecer una interpretación cerrada, de causa y efecto precisa. Por lo general se recurre a expertos cuyas entrevistas complementan la de los sobrevivientes. Es más bien generalista y ofrece un gran relato sin vacíos. El archivo es empleado para ilustrar, las imágenes fortalecen al relato que suele construirse a partir de la voz en off en su modalidad de «voz de dios». En términos epistemológicos remite a la voz formal sugerida por Carl Plantinga, ya que imparte conocimientos al espectador y afirma que ciertos estados de cosas son verdaderos y los explica.

Focalizar. Si la función anterior se remitía a una narrativa macro, a una perspectiva histórica más general, esta función se remite a focalizar, a particularizar un aspecto, en el detalle, en la microhistoria. No se busca dar cuenta de las causas sino del funcionamiento, de las pequeñas tuercas en la gran cadena de montaje y responsabilidades que es un genocidio. Se focaliza en el funcionamiento de un espacio, en explicar la metodología genocida, en la actuación de un determinado grupo. La focalización en ocasiones se hace a partir de la presentación de un caso individual, que sirve para dar cuenta del proceso histórico más general. Asimismo, la focalización no se concentra exclusivamente la etapa de exterminio del genocidio, sino también en sus consecuencias, las luchas posteriores, la búsqueda de justicia, etc. Esta función la podemos encontrar en títulos como *Shoah* (1985), de Claude

⁴ Documental sobre el Holocausto, con la locución de Elizabeth Taylor y Orson Welles.

⁵ Este documental presenta una historia general del genocidio ruandés.

⁶ Documental que presenta una historia sobre la última dictadura militar argentina.

⁷ Documental en tres partes sobre la historia del genocidio ruandés.

⁸ Realizada para la BBC, esta serie narra la Solución Final a partir de la historia del campo de Auschwitz.

⁹ Documental sobre el genocidio armenio realizado para la televisión estadounidense.

Lanzmann, S-21, *la machine de mort Khmère rouge* (2003), de Rithy Panh, *The Act of Killing*, KZ (2006), de Rex Bloomstein¹⁰, *Belzec* (2005), de Guillaume Moscovitz¹¹, *Brother Number One* (2011), de Annie Goldson y Peter Gilbert¹², *Enemies of the People* (2009), de Rob Lemkin y Thet Sambath¹³, *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), de Carlos Echeverría¹⁴, *My Neighbor, My Killer* (2009), de Anne Aghion¹⁵, *Hotel Terminus* (1988), de Max Ophuls¹⁶, *Screamers* (2006), de Carla Garapedian¹⁷.

Toma de conciencia/tomar partido. En cierto sentido todo documental apunta hacia una toma de conciencia por parte del espectador, ya que, al ofrecer interpretaciones sobre un proceso histórico, el documental puede reafirmar o incorporar determinado conocimiento sobre el hecho. Para el investigador resulta sumamente interesante reparar en cómo se configuran las diversas significaciones sobre el hecho, cómo se narra y cómo se explica. Asimismo, esta función permite vislumbrar el rol que juega el documental en los procesos de concientización sobre los casos de genocidios, pero también hacia narrativas que tienden a clausurar sus relatos hacia la esperanzadora fórmula de un «nunca más». Documentales como *Brother Number One* o *Watchers of the Sky* (2015), de Edet Belzberg¹⁸, por ejemplo, siguen esa línea, como también *Death Mills* (1945), de Billy Wilder¹⁹, o *The Atrocities Committed by German-Fascists in the USSR* (1946)²⁰. Sin embargo, esta función no se remite exclusivamente a ello; en ocasiones ciertos documentales son realizados

¹⁰ Documental sobre el museo en el ex campo de concentración de Mauthausen.

¹¹ Documental sobre los restos del campo de exterminio de Belzec

¹² Este documental sigue el periplo de Rob Hamill en pos de justicia para su hermano Kerry, asesinado por el Khmer Rouge durante el régimen de Pol Pot.

¹³ En su búsqueda por justicia, Thet Sambath logra entrevistar en forma extensa a Nuon Chea, el «hermano número dos» del régimen Khmer Rouge.

¹⁴ Documental que investiga la desaparición de Juan Herman, el único desaparecido de la ciudad argentina de Bariloche.

¹⁵ Documental que presenta el funcionamiento de las cortes gacacas en Ruanda.

¹⁶ Documental sobre la vida y la captura del nazi Klaus Barbie.

¹⁷ Documental que sigue en una gira a la banda de música System of a Down y la lucha que llevan adelante contra la negación del genocidio armenio.

¹⁸ Este documental presenta una biografía de Raphael Lemkin a la vez que el trabajo de otras personalidades en sus luchas por detener diversos casos de genocidio.

¹⁹ Documental producido por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos con el objetivo de educar a los espectadores alemanes sobre las atrocidades cometidas por los nazis.

²⁰ Documental presentado por los soviéticos en el marco de los Juicios de Nuremberg.

con la intención puntual de denunciar los crímenes que están ocurriendo o que acaban de ocurrir como *Stop Genocide* (1971), de Zahir Raihan²¹, *Year Zero: The Silent Death of Cambodia* (1979), de David Munro²², o *Esta voz... entre muchas* (1979), de Humberto Ríos²³. En esa dirección, para el caso de Darfur se han hecho por lo menos dos documentales —*Darfur Now* (2007), de Ted Braun, y *The Devil Came on Horseback* (2007), de Ricki Stern y Annie Sundberg— que buscan narrar sobre el hecho a la vez que instan al espectador a intervenir, a participar y a reclamar por la intervención internacional para detener las matanzas en esa región africana.

Testimoniar. Todo film documental resulta ser un testimonio, puesto que relata experiencias de individuos. Pero, si entendemos el testimonio como «el relato de lo que se ha visto u oído» (RICOEUR, 1983), comprenderemos que esta función apunta hacia otro lado. Esta estrategia retórica se caracteriza por explorar los protagonistas, el elemento humano, sus preocupaciones, sus intenciones y sus reflexiones. No se pone énfasis en la gran narrativa, sino en las personas en cuanto sobrevivientes, perpetradores o testigos. Antes que apelar a la historia, se remite a lo emocional y a la empatía. No se exponen necesariamente cadenas de causa y efecto, sino consecuencias, cómo sobrellevar el peso y las transformaciones generados por el genocidio. Estas producciones dan espacio a observar diversas estrategias memorialísticas como también a explorar los diversos traumas producidos por los genocidios. Es una función que mira hacia el pasado, pero también al presente *Shoah*, *Im toten Winkel - Hitlers Sekretärin* (2002), de André Heller y Othmar Schmiderer²⁴, *The Conscience of Nhem En* (2008), de Steven Okazaki²⁵, *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011), de Rithy Panh²⁶, *The Look of Silence* (2014), de Joshua Oppenheimer,

²¹ Película que documenta las atrocidades cometidas por el ejército paquistaní contra la población de Pakistán Oriental (actualmente Bangladesh).

²² Este documental, presentado y narrado por John Pilger, es uno de los primeros registros filmados luego de la caída del régimen de Pol Pot.

²³ Este título, en torno a la represión y tortura en Argentina, recoge el testimonio de Laura Bonaparte, Carlos González Gartland y Raúl Fonseca.

²⁴ Este film presenta el extenso testimonio de Traudl Junge, una de las secretarías de Hitler.

²⁵ Documental que presenta el testimonio de tres sobrevivientes del genocidio camboyano y el de Nhem En, uno de los fotógrafos a cargo de tomar los conocidos *mugshots* en el centro S21.

²⁶ Mientras espera su juicio, Duch, ex director del centro S21, da su testimonio a Rithy Panh.

The Rwandan Night (2013), de Gilbert Ndahayo²⁷, *Portrecista* (2006), de Ireneusz Dobrowolski²⁸, o *Gardiens de la mémoire* (2004), de Eric Kabera²⁹.

Expresar. Esta última función se remite a los documentales que buscan cierta experimentación desde lo formal, próximas a la modalidad poética señalada por Bill Nichols y a la exploración y representación del yo, pensada de forma diferente, por Nichols y por Stella Bruzzi en torno a los documentales performativos (BRUZZI, 2006; NICHOLS, 2003). Nos encontramos aquí con documentales que apelan a la experimentación, a la expresión y, sobre todo, a la intimidad y subjetividad. Son documentales, por lo general, hechos por sobrevivientes o hijos de sobrevivientes que apuntan ya no a dar cuenta de la historia general del genocidio, sino de sus propias vivencias y de sus historias familiares, exponiendo los secretos y formas de elaboración del pasado familiar. En ocasiones, estos documentales pueden ser pensados como «videoconfesiones» o herramientas de catarsis, como producciones que exploran y rompen silencios, espectros y criptas familiares como también estrategias de elaboración de traumas. Aquí podemos encontrar films como *The Flat* (2011), de Arnon Goldfinger³⁰, *2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß* (2005), de Malte Ludin³¹, *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri³², *M* (2007), de Nicolás Prividera³³, *Out of the Poison Tree* (2008), de Beth Pielert³⁴, *L'image manquante* (Rithy Panh, 2013)³⁵, *New Year Baby* (2006), de Socheata Poey³⁶, o *El predio* (2010), de Jonathan Perel³⁷.

²⁷ Documental sobre los rituales de recuerdo del genocidio en Ruanda.

²⁸ Este film presenta el testimonio de Wilhelm Brasse, uno de los fotógrafos de Auschwitz.

²⁹ Este film recoge el testimonio de diversos sobrevivientes del genocidio ruandés que ahora están a cargo de algunos sitios de memoria.

³⁰ Documental en primera persona en el que se explora un secreto familiar: la larga amistad entre sus abuelos judíos y un nazi, tanto durante el período nazi como luego de la Segunda Guerra Mundial.

³¹ Este documental en primera persona, realizado por el hijo de un nazi, explora el impacto del nazismo en la familia.

³² Documental en primera persona que indaga las memorias en torno a la desaparición de sus padres.

³³ Documental en primera persona en la que el director investiga la desaparición de su madre.

³⁴ Una sobreviviente del genocidio camboyano retorna a Camboya para resolver el misterio de la desaparición de su padre en 1975.

³⁵ Para contar la historia de la desaparición de su familia durante el genocidio camboyano, Panh realiza este film a partir de imágenes de archivo, figuras de arcillas y una narración en off.

³⁶ La directora del film, nacida en un campo de refugiados luego del genocidio camboyano, regresa a Camboya junto a sus padres con el objetivo de conocer la verdad sobre su familia.

³⁷ Documental de observación sobre el predio donde funcionó la ex Escuela de Mecánica de la Armada y que fuera recuperado por el Estado argentino en el 2004 para la conformación de un espacio de memoria.

A modo de cierre

En este trabajo nos propusimos presentar algunas conclusiones provisorias y herramientas analíticas pensadas para el estudio de la representación del genocidio en el cine documental. Nuestra intención radica en poder desarrollar una perspectiva que permita pensar cómo el cine documental ha representado el genocidio, qué estrategias ha elaborado, tratando de transitar también por otras problemáticas y debates. Desde aquí se debe poner el estudio de las representaciones del genocidio en línea con aquellos trabajos que han estudiado la representación de la violencia en masa desde la antigüedad hasta nuestros días. En ese contexto, esta investigación tiene la particularidad de pensar un tipo de producción particular: el cine documental. A pesar de concentrarnos en un modo específico de representación, esto no significa descartar o ignorar otras formas artísticas y culturales, así como sus debates y discusiones.

Se hace entonces necesario trabajar con un enfoque teórico de genocidio que permita comprender que el exterminio es una de sus etapas, pero no su conclusión. Al vislumbrar también en sus efectos y transformaciones sociales, el estudio de las representaciones, sobre todo en el cine documental, se torna una valiosa arena de análisis para comprender los modos de elaboración como también las diversas luchas sociales y políticas. Por eso, también se vuelve necesario comprender el cine documental no como una mimesis que trata de imitar el pasado, sino complejizar los sentidos de la representación que comprenden este estilo de cine, siguiendo a Plantinga, como una representación de veracidad y que a lo largo de su historia ha desarrollado diversas estrategias retóricas para crear su propio «efecto de realidad». Por último, al ofrecer clasificadores y posibles categorías de análisis, esta investigación intenta ordenar, pensar categorías más amplias que permitan, al menos, dos cuestiones: por una parte, pensar una primera clasificación retórica que permita posteriormente ahondar en problemáticas particulares y; por otra parte, llevar adelante un estudio comparativo de las representaciones de los genocidios.

Referencias

ABRAHAM, N.; TOROK, M. *La corteza y el núcleo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

ALVAREZ, A. *Governments, citizens, and genocide*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

BRUZZI, S. *New Documentary*. Abingdon: Routledge, 2006.

COWIE, E. *Recording reality, desiring the real*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

FEIERSTEIN, D. *El genocidio como práctica social*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

FRIEDMAN, J.; HEWITT, W. *The history of genocide in cinema: atrocities on screen*. New York: I.B. Tauris, 2017.

HIRSCH, M. *The generation of postmemory*. New York: Columbia University Press, 2012.

MOSES, A. D. The Holocaust and genocide. In: STONE, D. (Ed.). *The historiography of the Holocaust*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 533-555.

NICHOLS, B. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

_____. El documental performativo. In: SICHEL, B. *Postverité*. Murcia: Centro Párraga, 2003. p. 197-221.

PLANTINGA, C. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. New York: Cambridge University Press, 1997.

POWELL, C. *Barbaric civilization: a critical sociology of genocide*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2011.

RENOV, M. Toward a poetics of documentary. In: _____. *Theorizing documentary*. New York: Routledge, 1993. p. 12-36.

RICOEUR, P. *Texto, testimonio y narración*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1983.

TORCHIN, L. Since we forgot: remembrance and recognition of the armenian genocide in virtual archives. In: GUERIN, F.; HALLAS, R. (Eds.). *The image and the witness: trauma, memory and visual culture*. London & New York: Wallflower Press, 2007. p. 82-97.

_____. *Creating the witness: documenting genocide on film, video, and the internet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

WILSON, K.; CROWDER-TARABORRELLI, T. *Film & genocide*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2012.

Enviado el: 5 mar. 2017 | aprobado el: 12 abr. 2018